

6/7

dicembre 1972
febbraio 1973

arte e società

in questo numero

***** LA QUADRIENNALE DELLE CONVENTICOLE
G. C. Argan L'ARTISTICO E L'ESTETICO/L'ARTISTIQUE
ET L'ESTHETIQUE • G. Montana L'ARTE FIGURATIVA
ALLA X QUADRIENNALE/L'ART FIGURATIF À LA X
QUADRIENNALE • R. Bianchi L'ARTE DEL DISSENSO
TRA IMPEGNO E DEMAGOGIA/L'ART DE L'OPPOSI-
TION ENTRE L'ENGAGEMENT ET LA DÉMAGOGIE •
A. Malochet DA KASSEL A SAINT-VINCENT/DE KAS-
SEL À SAINT-VINCENT • CARTA D'IDENTITÀ DI FRAN-
CO GRIGNANI/CARTE D'IDENTITÉ DE FRANCO GRI-
GNANI • N. Ponente MAURO REGGIANI • U. Apollo-
nio ENNIO FINZI • J. Denegri VJENCESLAV RICHTER
• G. Montana IL MESTIERE DI PITTORE SECONDO
R. GUTTUSO/LE MÉTIER DE PEINTRE SELON R. GUT-
TUSO • V. Gorova LA MOSTRA DELLA GRAFICA
VENEZOLANA • MOSTRE NELLE GALLERIE ITALIANE**



**Carta
d'identità
di
Franco Grignani**

**Carte
d'identité
de
Franco Grignani**

La documentazione fotografica di questo servizio è stata fornita dalla Gall. Bruno Lorenzelli di Milano.

A fianco
« Umanità d'acciaio »
Olio su tela, cm. 65 × 100, 1928

● Quando F. T. Marinetti mi inviava cartoline con il suo slogan « marciare e non marciare » io ero già un pittore futurista, autore del dipinto *Umanità d'acciaio* (1928), l'uomo che diventa macchina vivendo accanto alle macchine. Le balde teorie del futurismo mi erano così congenite che ancor prima di leggere il *Dinamismo plastico* di Boccioni, ogni qualvolta la mia matita disegnava produceva linee di forza o serie di curve ovalizzate in un dinamismo compenetrato.

Passavo il mio tempo libero dagli studi curiosando nelle gallerie di Milano, al Milione di fronte a Brera, la più avanzata, la più geometrica.

Passavo anche davanti al caffè Craja, sbirciando dentro per vedere i pittori pitagorici. La riga e la squadra le usavo anch'io tracciando linee ininterrotte che chiudevano spazi di colore, da cui uscivano piccoli dipinti che regolarmente regalavo agli amici per rivederli incorniciati.

Fine degli studi un po' sbagliati e inizio timido della professione fra progetti e decorazioni sotto la guida altrui. Passavo giornate a tracciare catenarie grafiche nella ricerca dell'asse neutro nella sezione di palo in cemento centrifugato, la stessa grafia figurale che un maestro italiano dell'astratto ha usato per trent'anni.

Venne la guerra, i richiami, i calcoli delle traiettorie, di alzo, di falso scopo, ma un giorno mi si affidò l'insegnamento dell'avvistamento aereo in un comando della difesa. Pochi strumenti, senza preparazione, con la voglia di capire cosa dovevo fare, disegnavo sagome d'aerei nemici ricavate da illustrazioni pubblicate su *Signal*, poi le sospendevo e cercavo di insegnare con la fantasia. Sono di quegli anni i primi pensieri sui problemi della visione e la interdipendenza fra occhio e mente.

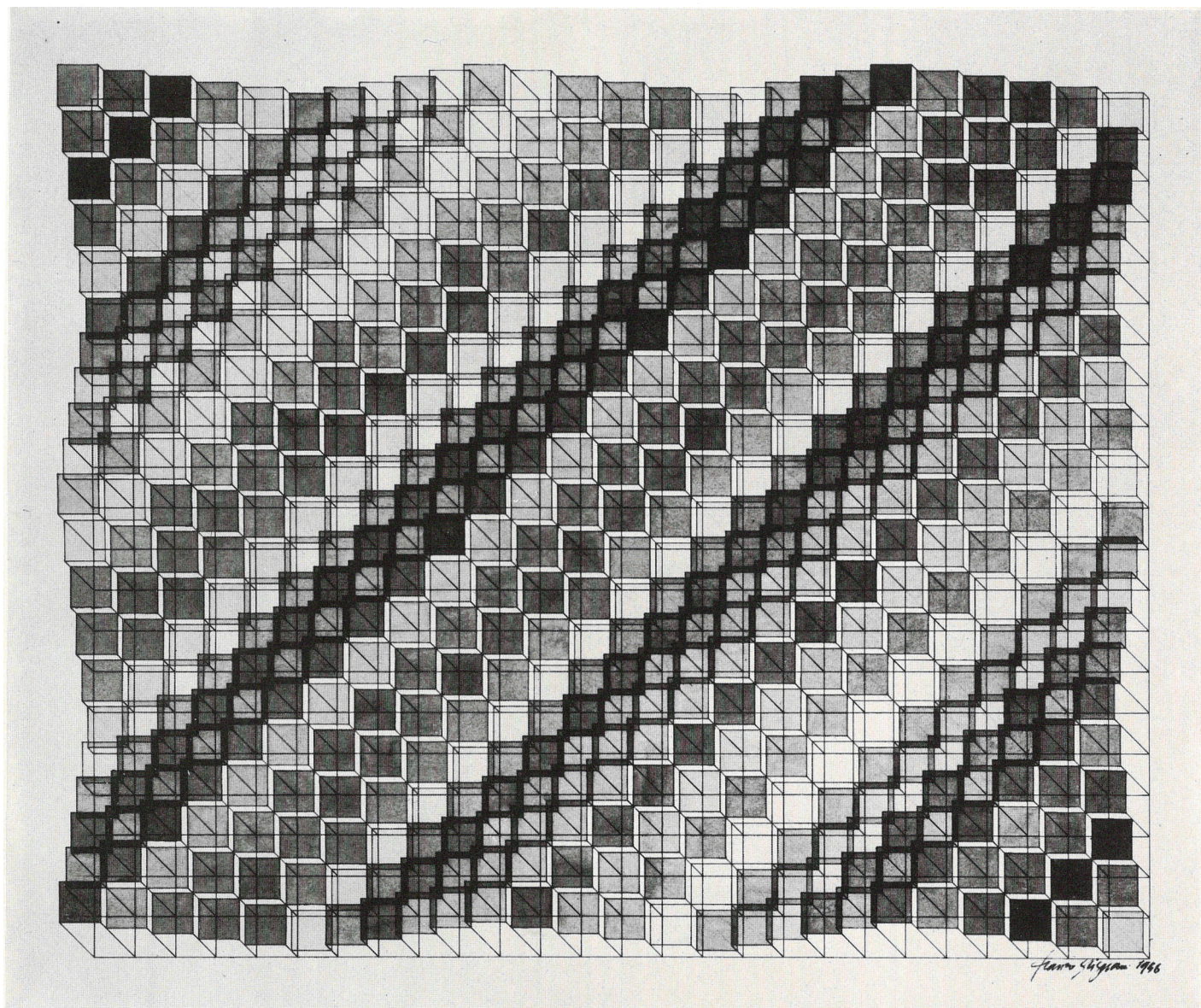
Nel 1943, dissolto l'esercito, ritorno a Bergamo dove vivevano sfollate mia moglie e Daniela nata in quei giorni. Che fare? Mia moglie disegnava per la moda, potevo aiutarla ad inventare modelli; ma io non ero un sarto, mi interessavano linee verticali, assi, rapporti orizzontali nella figura femmi-

● Lorsque F. T. Marinetti m'envoyait des cartes postales avec son slogan « marciare e non marciare » — marcher et ne pas pourrir — j'étais déjà un peintre futuriste, auteur du tableau *Humanité d'acier* (1928), l'homme qui devient machine en vivant à côté des machines. Les courageuses théories du futurisme m'étaient à un tel point congénitales qu'avant même de lire le *Dynamisme plastique* de Boccioni, chaque fois mon crayon dessinait, produisait des lignes de force ou des séries de courbes ovalisées dans un dynamisme pénétrant.

Je passais mon temps libre aux études, me promenant en curieux dans les galeries de Milan, au « Milione », devant la Brera, la plus avancée, la plus géométrique. Je passais également devant le café Craja jetant un coup d'oeil à l'intérieur pour voir les peintres pithagoriciens. Moi aussi j'usais les règles et les équerres, traçant des lignes ininterrompues qui refermaient des espaces de couleur, de là résultaient de petits tableaux dont je faisais en général cadeau aux amis pour les revoir encadrer.

Fin d'études un peu erronnées et timides début de la profession entre projets et décorations sous la guide d'autres personnes. Je passais des journées à tracer des chaînettes graphiques à la recherche de l'axe neutre dans la section d'un poteau de ciment centrifugé, la même graphie expressive qu'un maître italien de l'abstrait a usé durant trente ans. Puis vint la guerre, les rappels, les calculs des trajectoires, de hausse, de faux but, mais un jour on me confia l'enseignement du repérage aérien, dans un commando de défense. Avec peu d'instruments, sans préparation, avec l'envie de comprendre ce que je devais faire, je dessinais des carcasses d'avions ennemis prises dans des illustrations publiées sur *Signal*, ensuite je les suspendais et je cherchais d'enseigner avec la fantaisie. Les premières pensées sur les problèmes de la vision et de l'interdépendance entre l'oeil et l'esprit sont de ces années-là.

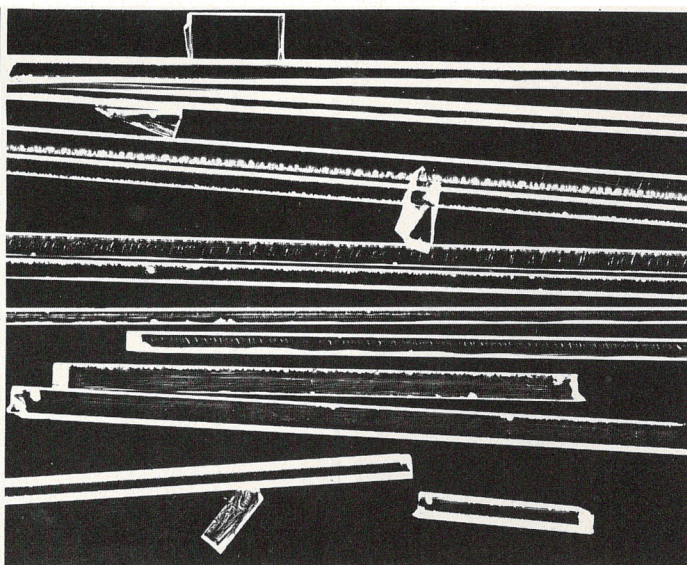
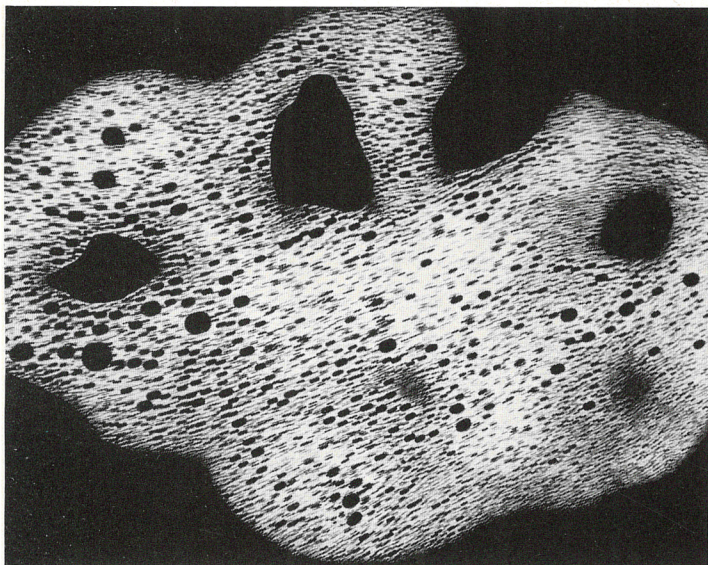
En 1943, une fois que l'armée fut dissoute, je suis retourné à Bergame où vivaient ma femme et Da-

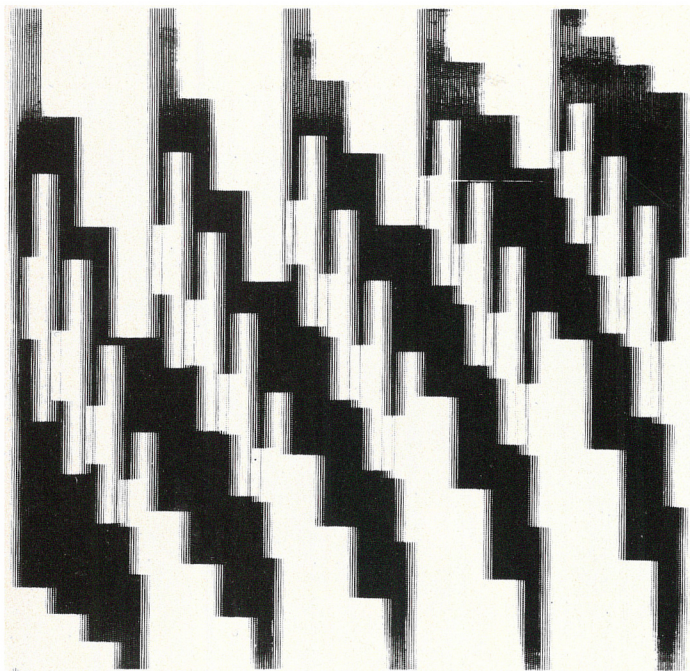


Sopra: « Strutture cubiche interferenti »
China e acquarello, cm. 60 × 50, 1946

Sotto a sinistra: Fotogramma sperimentale, 1932

Sotto a destra: « Fotogramma sperimentale », 1937





In questa pagina
« Alterazione ottico-visiva »,
Disegno e vetro, cm. 50 × 50, 1952

Di fronte in alto
« Volume luce »
Tempera cm. 93 × 73, 1963

Di fronte in basso a sinistra
« Sperimentale sul flou "Ordine e inconscio" », 1950-1952

Di fronte in basso a destra
« Sperimentale di distorsione
in una struttura rigata », 1953-1956

nile; ero, insomma, il Courrèges di allora. I primi risultati furono disastrosi: i miei modelli sembravano casseforti. Ma adagio adagio, osservando i disegni di mia moglie, dolci figure dalle mani giocate nel vento, di una femminilità liberty, capii che le linee dovevo ricavarle nei movimenti fluttuanti della figura, e dal coordinamento dei rapporti decorativi. Così, sino al 1946, vivemmo di questo lavoro.

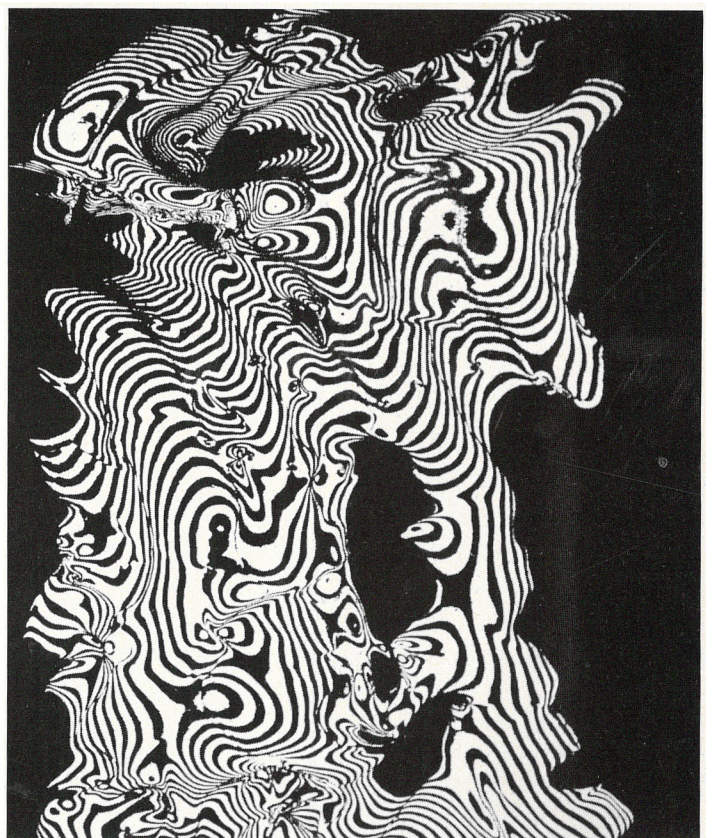
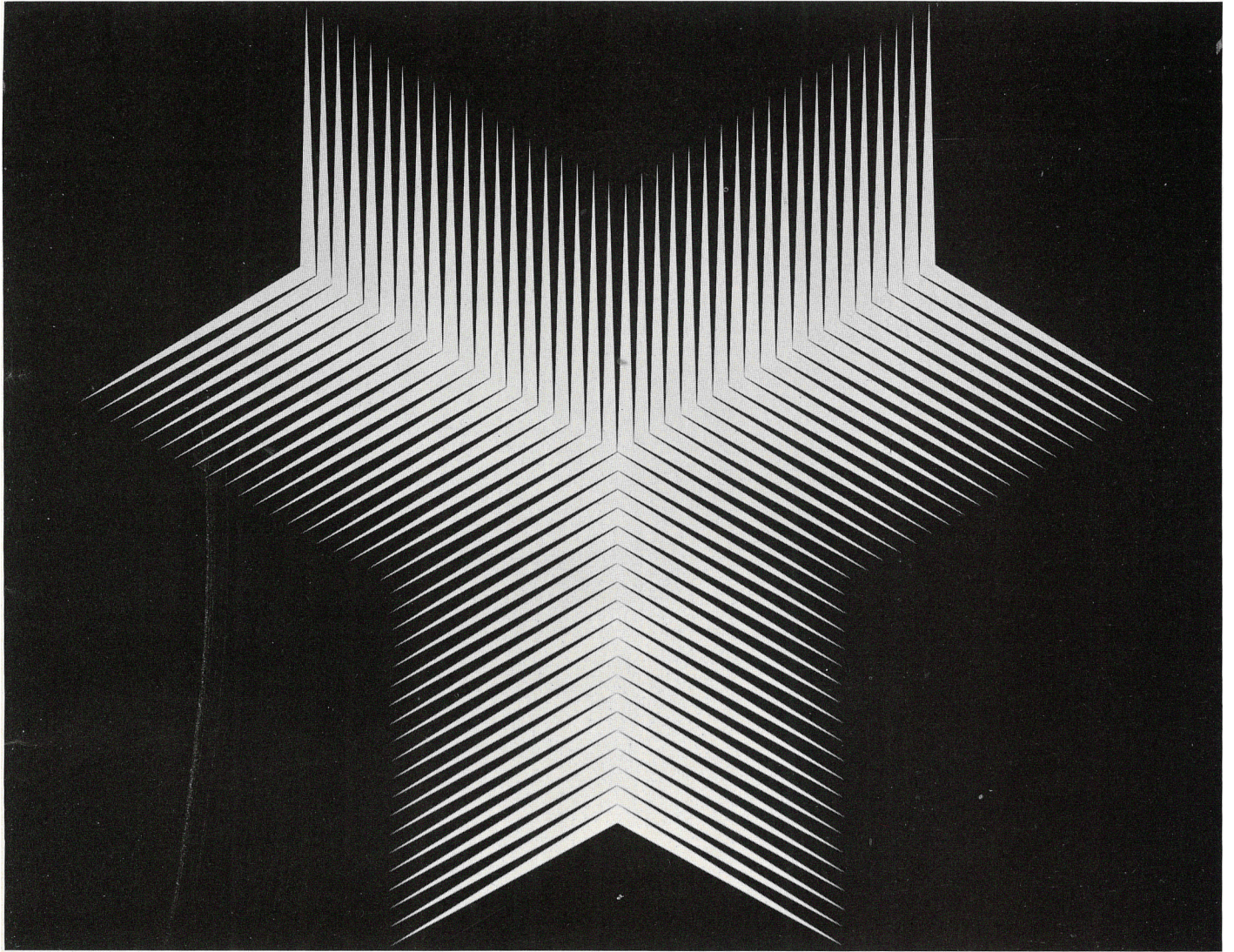
Riprendendo una precedente attività di graphic designer, incominciai ad interessarmi delle problematiche di questo lavoro. Nessuno in Italia, allora, conosceva Andy Warhol. Io invece, che mi ero abbonato al *New York Times* della domenica allo scopo di avere un panorama più vasto della comunicazione pubblicitaria, ogni settimana ritrovavo i suoi disegni tremolanti negli avvisi dello scarparo Miller; ma non era il suo disegno che mi interessava, quanto lo spazio di bianco che si sprecava attorno, spazio traumatizzante che attirava l'occhio del lettore in mezzo al grigio diffuso delle duecento-settanta pagine del giornalone.

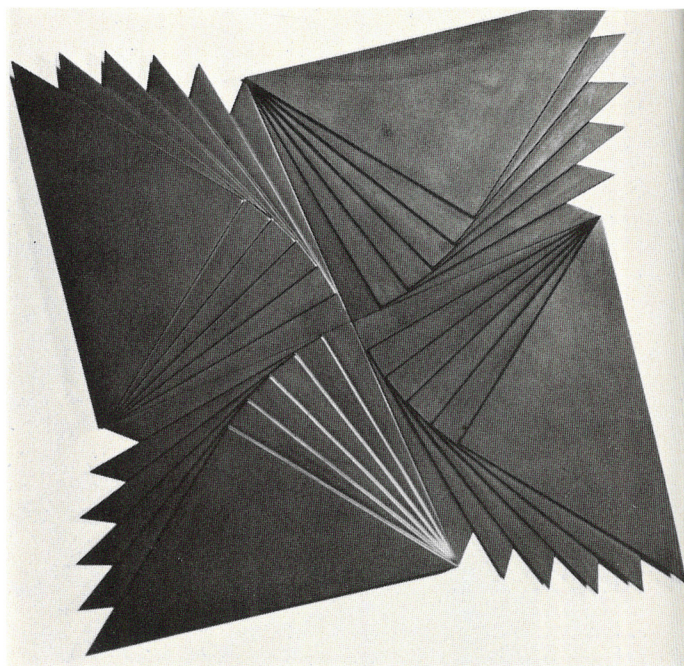
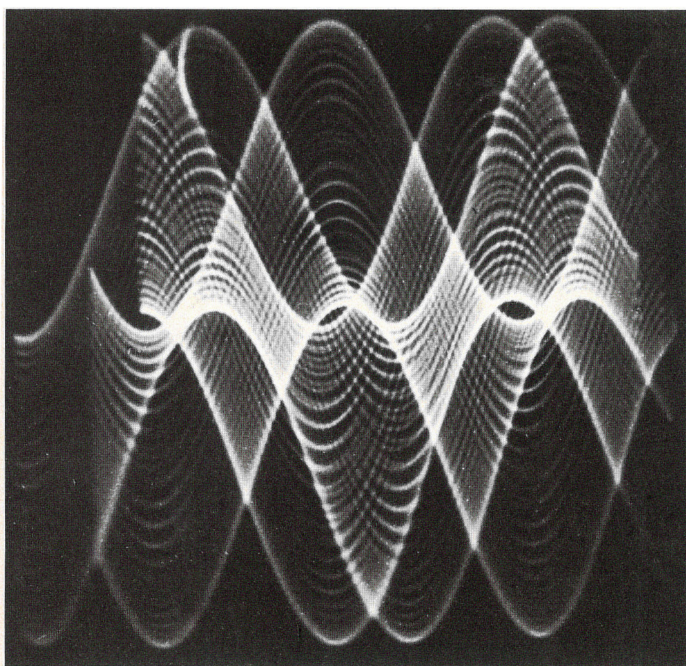
Sfogliavo senza leggere accumulando esperienze e scoprendo fenomeni tra segno, spazio, immagine. Normalmente la composizione grafica in Italia e in Svizzera (presa a modello) tendeva verso una distribuzione di elementi in posizione di quiete. Ma la comunicazione è di per se stessa dinamica. Su questi dubbi incominciò davvero il mio più grande lavoro sperimentale condotto metodicamente ma anche creativamente. Mi bastava acquistare ed usare un aerografo per indagare sulla sfumatura, sulla sua ambiguità plastica; mi bastava una immagine fotografica sfuocata per entrare nei misteri del flou, un'immagine che sta al di là, una presenza che fa sentire il suo fiato ma non la tocchi, un'ombra che si vuole capire o inventare dietro la porta del pensiero. Questo ricercare aveva però bisogno di inventare nuove tecniche. Ma se la manualità non poteva dare di più, anche l'occhio, ubbidiente alle sue leggi fisiche, non era altro che un registratore. Come poter vedere al di là nei rapporti espressi

nièle qui était née à cette époque. Que faire? Ma femme dessinait pour la mode, je pouvais l'aider à inventer des modèles; mais je n'étais pas couturier, je m'intéressais aux lignes verticales, aux axes, aux rapports horizontaux dans la forme féminine. J'étais en somme le Courrèges de l'époque. Les premiers résultats furent désastreux: mes modèles ressemblaient à des coffres-fort. Mais lentement, lentement, en observant les dessins de femme, des douces formes aux mains entremêlées au vent d'une féminité liberty, je compris que je devais extraire des lignes des mouvements fluctuants de la figure, et de la coordination des rapports figuratifs. Ainsi, jusqu'en 1946, nous vivions de ce travail.

Reprenant ma précédente activité de graphic designer, je commençais à m'intéresser aux problèmes de ce travail. A l'époque, personne, en Italie, ne connaissait Andy Warhol. Moi, par contre, je m'étais abonné au *New York Times* du Dimanche dans le but d'avoir un panorama plus vaste de la communication publicitaire, chaque semaine je retrouvais ses dessins tremblés dans les annonces du marchand de chaussures Miller; mais ce n'était pas son dessin qui m'intéressait, mais plutôt l'espace blanc que l'on gaspillait tout autour, espace traumatisant et attirant pour l'oeil du lecteur au milieu du gris diffus des 270 pages du grand journal.

Je parcourais sans lire, en accumulant des expériences et en découvrant des phénomènes entre signe, espace, image. Normalement la composition graphique en Italie et en Suisse (prise comme modèle) tendait à une distribution d'éléments en position de repos. Mais la communication est de par soi-même dynamique. Après ces hésitations, je commençais réellement mon plus grand travail expérimental que je conduisis méthodiquement mais aussi avec un esprit créateur. Il me suffisait d'acquérir et d'user un aérographe pour effectuer des recherches sur les dégradés, sur son ambiguité





in dissonanze piene di tensioni; ecco, avevo messo le mani sulle tensioni che io ricreavo da disegni geometrici matematicamente organizzati, attraverso alterazioni prodotte da fenomeni ottici per mezzo di lenti, acqua, vetri, olio, ecc. Andavo recuperando. Nessuno, manualmente, sarebbe stato capace di riprodurre il groviglio di tali leggi, ma la tensione nella sua aberrazione era anche distorsione, cioè il ricavare mutato, in inimmaginabili violenze, forme e segni che non ubbidivano più alle leggi dell'occhio. Titoli e scritture distorte, inclinate, prospettiche, frammentarie, esplose in macchie condensate o disperse nelle graffiature. Qui la tipografia rompeva finalmente il suo ordine meccanico e si faceva urlo. Le figure, le cose, sorprendentemente reinventate colate nella sommatoria dei segni, frammenti transitori di una figurazione che per il suo consumo subitaneo (giornale) rubava l'attenzione all'osservatore. Riallacciandomi alla precedente esperienza dell'avvistamento aereo, pensavo alla possibilità di educare l'occhio in modo nuovo, attraverso la ginnastica funzionale, capace di accedere ai sottili richiami degli elementi in fase rifrattiva e concorrentiale racchiusi in spazi compositi.

Mi era necessaria una grammatica per individuare fra tante emozioni primarie e transitorie quei valori costanti e determinanti necessari a non farmi travolgere nei meandri delle sensazioni. In fondo, non era la realtà fisica che io cercavo, ma la « realtà » immaginativa, capace di mettere in moto, in una catena di eventi, anche in un mondo di caos, il vero « contatto » attraverso la percezione. Mi occorreva anche un metodo operativo critico, capace di valutare le impercettibili forze induttive nelle strutture a senso circolare e le pulsazioni espanse nei tracciati radiali.

Ma non sempre ricercavo il fenomeno, altre volte tracciavo progetti di reticolazioni, predisposti con valori progressivi o usando matematiche spurie, entro i cui alvei tessero strutture fenomeniche. Il mio lavoro sperimentale per la sua indipendenza dallo sfruttamento mercantilistico poteva spaziare in

plastique; una image photographique brouillée me suffisait pour entrer dans les mystères du flou, une image qui se trouve au-delà, une présence qui fait sentir son souffle, mais qui ne la touche pas, une ombre que l'on veut comprendre derrière la porte de la pensée. Ce mode de recherche avait cependant besoin d'inventer de nouvelles techniques. Mais si le maniement de la main ne pouvait pas donner de meilleur résultat, l'oeil aussi, obéissant à ses lois physiques, n'était pas autre chose qu'un enregistreur. Comment peut-on voir au-delà de rapports exprimés dans des dissonances pleines de tensions; voilà, j'avais mis les mains sur des tensions que je recréais à partir de dessins géométriques mathématiquement organisés, à travers des altérations produites par des phénomènes optiques au moyen de lentilles, de verres, d'eau, d'huile, etc... Je procédais par récupération. Personne, manuellement, n'aurait été capable de reproduire l'enchevêtrement de telles lois, mais la tension dans son abhération était également distorsion, c'est-à-dire la dérivation, transformée en violences inimaginables, de formes et de signes qui n'obéissaient plus aux lois de l'oeil.

Des titres et des écritures déformées, inclinées, en perspectives fragmentaires, explosées en tâches condensées ou dispersées dans les égratignures. Ici, la typographie, finalement, rompait son ordre mécanique et se faisait hurlement. Les figures, les choses, extraordinairement réinventées, fondues dans l'ensemble des signes, des fragments transitoires d'une figurazione qui pour sa consommation soudaine (journal) prenait toute l'attention de l'observateur. Me rattachant aux expériences précédentes du repérage aérien, je pensais aux possibilités d'éduquer l'oeil d'une nouvelle manière, moyennant la gymnastique fonctionnelle, capable d'accéder aux rappels subtils des éléments dans des phases réfractives et concurrentielles renfermés dans des espaces composites.

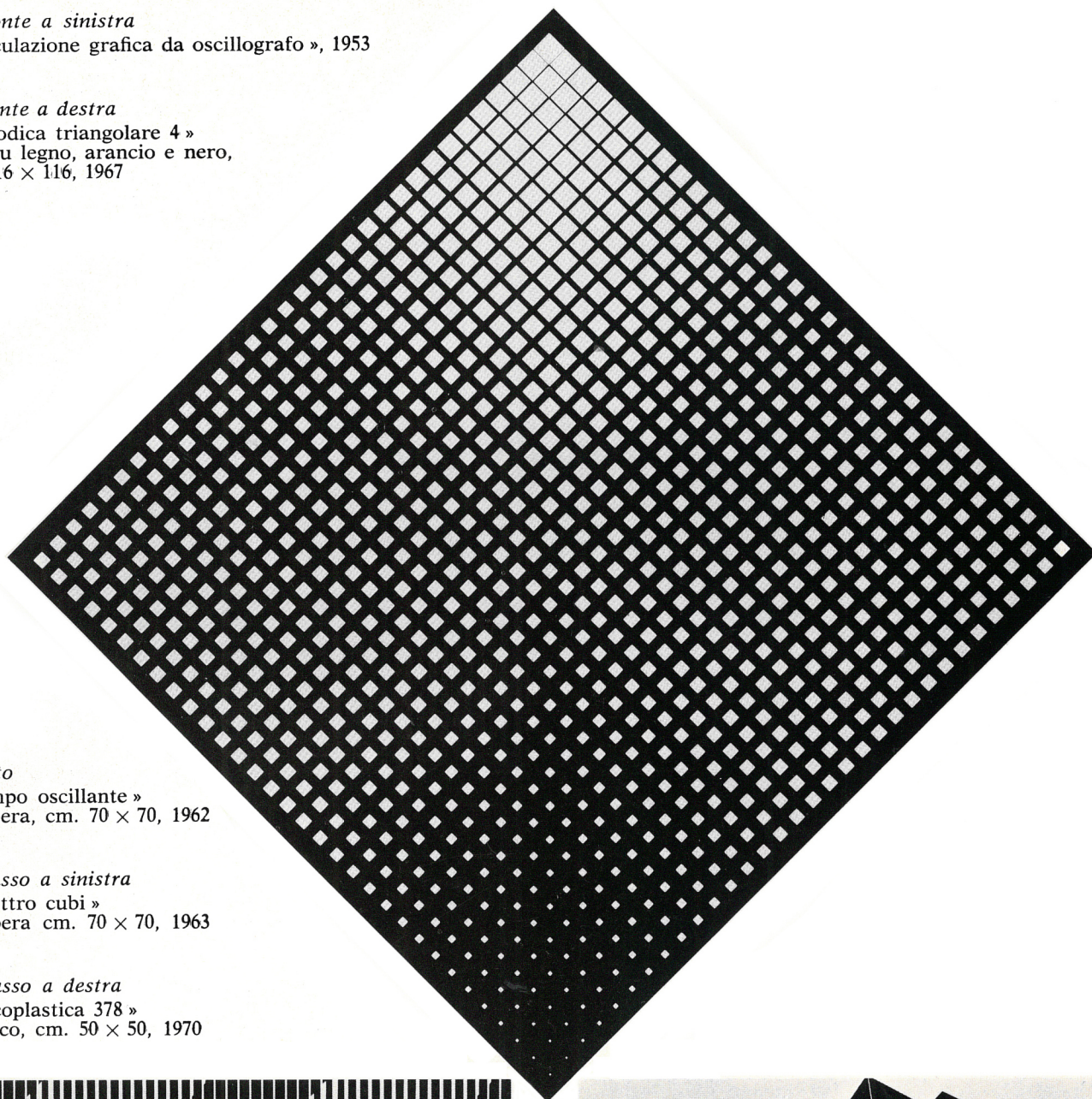
J'avais besoin d'une grammaire afin de repérer, parmi tant d'émotions primaires et transitoires, ces

Di fronte a sinistra

« Speculazione grafica da oscillografo », 1953

Di fronte a destra

« Periodica triangolare 4 »
Olio su legno, arancio e nero,
cm. 116 × 116, 1967



In alto

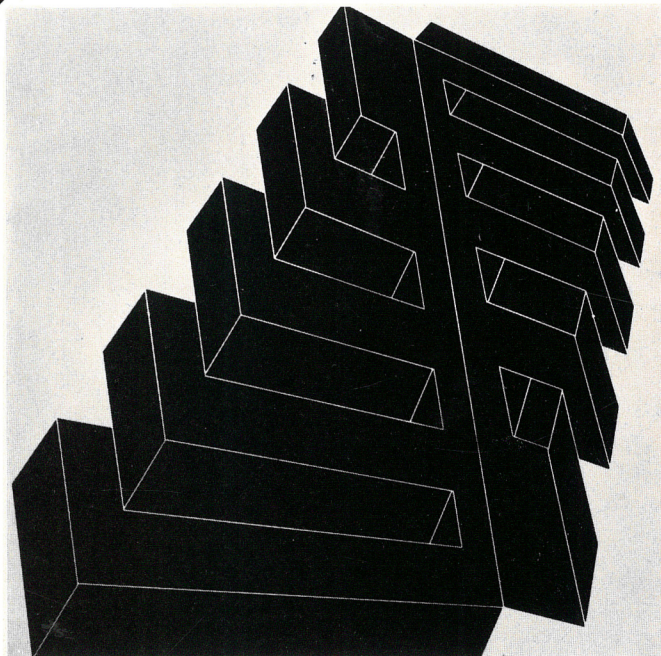
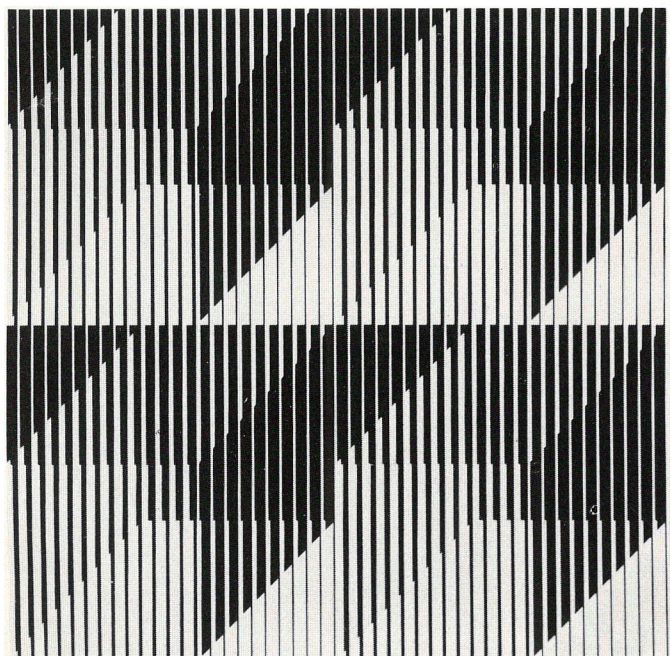
« Campo oscillante »
Tempera, cm. 70 × 70, 1962

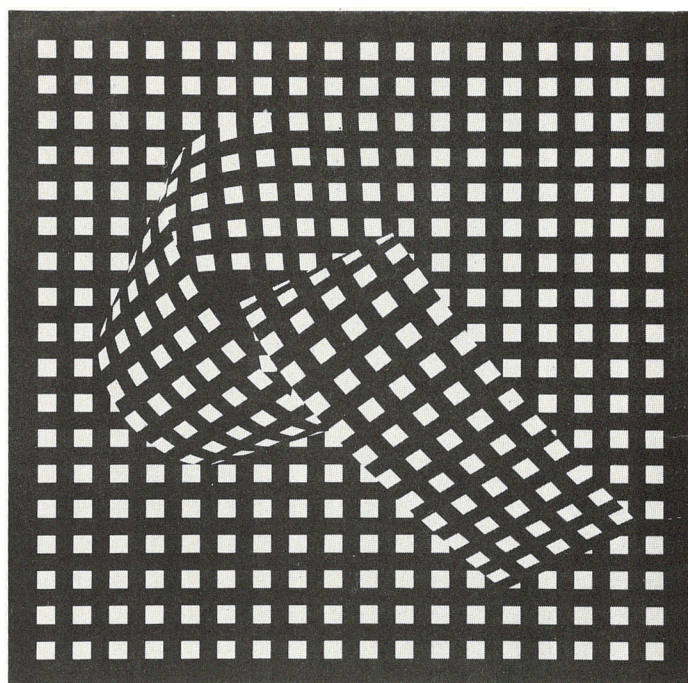
In basso a sinistra

« Quattro cubi »
Tempera cm. 70 × 70, 1963

In basso a destra

« Psicoplastica 378 »
Acrilico, cm. 50 × 50, 1970





vari campi con problematiche impensate, poteva influenzare l'architettura, il design, la segnaletica, la decorazione, ma era arte adatta ad entrare nelle gallerie? Ogni qualvolta sottoponevo i miei lavori a qualche gallerista mi sentivo rispondere « ... ma questa non è arte... »; invece proprio in quelle gallerie di lì a poco doveva entrare, ma come sotto-prodotto.

Nella mia pittura è travasata tutta la mia esperienza. Pure nella sua variabilità ed estensione, in tanti anni di lavoro, ha camminato entro valori di coerenza assoluta. Qui non c'era una ipotetica committenza che molte volte produce un lavoro sbarbante e condizionato; qui avevo modo di condurre la fenomenologia secondo il mio « io » dinamico e proponente. Tante volte la complessità sottrae qualità visive, ma in ogni istante, animato da un perfezionismo, componente di un concetto di purezza e di assoluto, tracciavo in spazi, preferibilmente quadrati, le coordinate-base per la progettazione, dove tutto ciò che entrava in uno spazio doveva vivificarsi per le interazioni a caratteristiche dinamiche: pieno e vuoto, centralità o assonometria e confine, campo e segno.

La mia pittura così lontana dalla realtà fisica, doveva prima essere letta spontaneamente poi osservata a tempi lunghi per ricavarne, attraverso l'« io » spettatore, quella qualità di « emozione » che si apre solo con l'attività mentale. Volevo che l'occhio altrui si « educasse » a vedere, nel mondo intracerebrale degli impulsi, la via « sensibile » adatta all'uomo moderno.

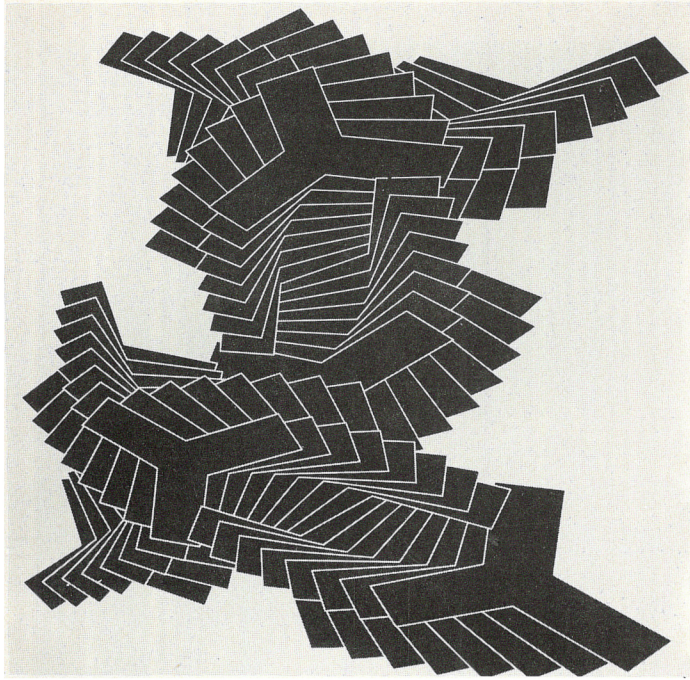
Se prima ho parlato di perfezionismo, voglio precisare che non ho mai pensato all'opera come « preziosa ». Volevo, invece, che contenesse in sé i valori didattici ed insieme intellettuali di un linguaggio comunicativo coerente allo stato di travagliata ed evolutiva « sospensione » in cui noi tutti ci troviamo.

Tirando oggi le somme di questa lunga strada, anzi, un fuori strada, posso dire che i 13.000 esperimenti, 800 dipinti circa, qualche migliaio di disegni decorativi per applicazioni industriali, sculture, propo-

voleurs constantes et déterminantes nécessaires afin que je ne me confonde pas dans les méandres des sensations. Au fond, ce n'était pas la réalité physique que je recherchais, mais la « réalité » imaginative, capable de mettre en route, dans une chaîne d'événements, même dans un monde de chaos, le véritable « contact » au moyen de la perception. J'avais également besoin d'une méthode opérative critique, capables d'évaluer d'imperceptibles forces inductrices dans les structures à sens circulaire et les pulsations répandues dans les tracés radiaux.

Mais je ne recherchais pas toujours le phénomène, d'autres fois je traçais des projets de formation de réseaux, prédisposés avec des valeurs progressives ou utilisant des mathématiques impures, j'y tissais des structures phénoménales. Mon travail expérimental, vu son indépendance vis-à-vis de l'exploitation du marché pouvait être situé dans différents domaines avec des problématiques impensées, il pouvait influencer l'architecte, le design, la signalétique, la décoration, mais était-ce un art adapté à entrer dans les galeries? « ...mais ce n'est pas de l'art... »; par contre, c'est justement dans ces galeries que je devais entrer d'ici peu, mais comme sous-produit.

Toute mon expérience s'est reportée sur ma peinture. Et malgré sa variabilité et son extension, en tant d'années de travail, elle a marché parmi des valeurs de cohérence absolue. Là, il n'y avait pas d'hypothétique commission qui produit souvent un travail conditionné et bloquant; là, j'étais en grade de conduire la phénoménologie selon mon « moi » dynamique et innovateur. Très souvent, la complexité diminue la qualité visible, mais à chaque instant, animé par un désir de perfection, en rapport avec un concept de pureté et d'absolu, je traçais en espaces, préférentiellement carrés, les coordonnées-bases pour la « projection », où tout ce qui rentrait dans un espace devait se vivifier par des interactions à caractéristiques dynamiques: plein et



Di fronte a sinistra
 « Dissociazione proiettiva dal campo »
 Acrilico, cm. 70 × 70, 1970

Di fronte a destra
 « Dissociazione dal campo reticolare »
 Acrilico, cm. 70 × 70, 1969

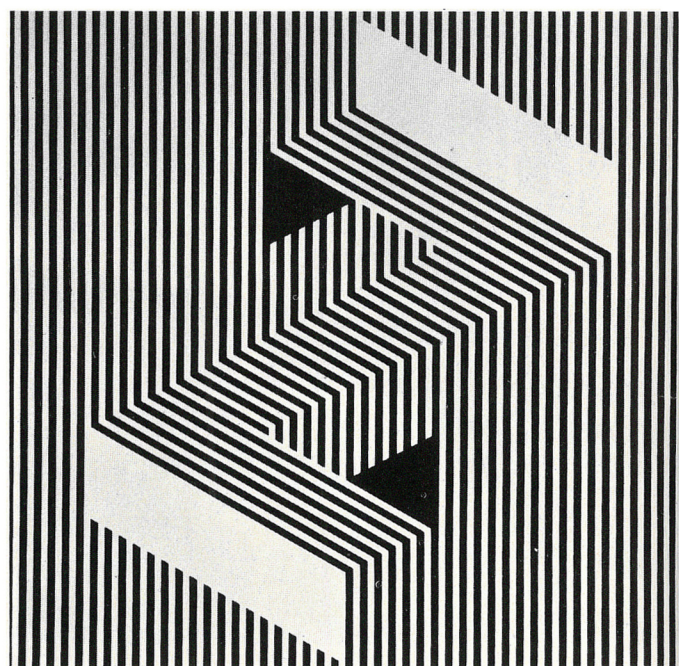
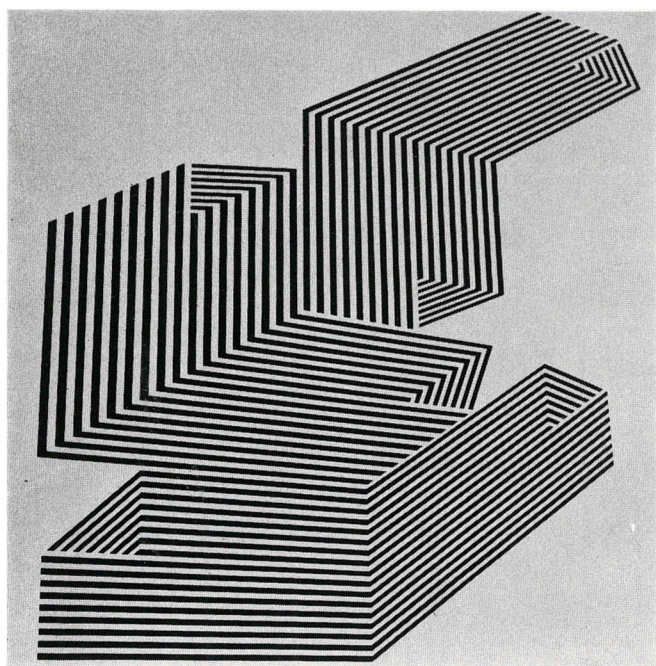


In alto da sinistra
 « Psicoplastica 259 »
 Acrilico, cm. 70 × 70, 1968

« Psicoplastica 457 »
 Acrilico, cm. 70 × 70, 1971

Sotto
 « Proiezione accumulata »
 Olio su tela, cm. 134 × 96, 1965





ste di architetture, appunti a non finire, molte immagini pubblicate e ripubblicate in tutto il mondo, hanno influenzato il « segno del nostro tempo ». Segno che poi, orecchiato, falsificato, e anche plagiato ha invaso la produzione industriale, la grafica, e anche la pittura.

Nel 1970 un particolare di un mio esperimento, rifotografato da una rivista, dall'artista brasiliano Moacir Rocha, ha vinto il primo premio per il cartellone del Salone Paulista di Arte Contemporanea. A Tokio quest'anno, nell'invito ad una sfilata di alta moda, è stato usato un particolare tolto da una mia copertina per Graphis 1963.

Mentre nel mio studio, dove tecniche di sofismo si accumulano ad altri esperimenti di lettura mentale, altri dipinti dai labirinti ossessivi, sottratti alla regola euclidea, propongono una ipogeometria a lettura assurda libera e plurima, un idioma letto in stato di « trance ».

Franco Grignani

vide, centralité ou axonométrie et limite, champ et signe.

Ma peinture, si loin de la réalité physique devait tout d'abord être lue spontanément puis observée longuement afin d'en tirer, à travers le « moi » spectateur, cette qualité d'émotion qui se forme seulement avec l'activité mentale. Je voulais que l'œil d'autrui « s'éduque » à voir, dans le monde inter-cérébral des impulsions, la « voie » sensible adaptée à l'homme moderne.

Si j'ai d'abord parlé de perfectionisme, je veux préciser que je n'ai jamais pensé à l'œuvre comme « précieuse ». Je voulais, par contre, qu'elle contienne en soi les valeurs didactiques et les ensembles intellectuels d'un langage communicatif cohérent avec l'état de « suspension » évolutive et tourmentée où nous nous trouvons.

En tirant aujourd'hui la somme de cette longue route, ou plutôt de cet « en dehors de route », je peux dire que les 13000 expériences, 800 peintures, les quelques milliers de dessins décoratifs à des fins industrielles, les sculptures, les propositions d'architectures, les innombrables notes, les nombreuses images publiées et republiées dans le monde entier, ont influencé le « signe de notre temps ». Signe qui, ensuite, retenu, falsifié, et même plagié a envahi la production industrielle, la graphie, et même la peinture.

En 1970, un détail d'une de mes expériences, reproduit par une revue par l'artiste brésilien Moacir Rocha, a gagné le premier prix pour l'affiche.

A Tokio, cette année dans un défilé de haute couture, on a utilisé un détail tiré d'une de mes couvertures dans Graphis 1963.

Tandis que dans mon atelier, où les techniques de sophisme s'accumulent à d'autres expériences de lectures mentales, d'autres peintures aux labyrinthes obsessionnels, soustraits aux règles euclidiennes, proposent une hypo-géométrie à lecture absurde libre et plurale, un idiome lu en état de « trance ».

Franco Grignani

Di fronte a sinistra
« Psicoplastica 461 »
Acrilico, cm. 73 × 73, 1972

Di fronte a destra
« Psicoplastica 406 »
Acrilico, cm. 70 × 70, 1971

In questa pagina in alto
Particolare della mostra
alla Container Corporation of America, Chicago, 1965

In questa pagina in basso
Particolare della mostra documentaria
delle ricerche e delle pitture
(174 opere), dal 1950 al 1967,
al grattacielo Pirelli, Milano, 1967

